

Tempo da poesia e tempo do ensaio: Romantismo alemão e Modernismo brasileiro a partir de Octavio Paz

Resumo

O ensaio examina a relação de Octavio Paz com a Modernidade através da sua concepção de poesia e de tempo. Demonstra, assim, seu ambíguo pertencimento à época moderna e à tradição romântica. E aproveita para pensar, a partir dessas coordenadas, o Modernismo brasileiro. Por último, chama atenção para o estilo ensaístico de Paz.

Palavras-chave: Octavio Paz; poesia; tempo; Modernidade; Romantismo alemão; Modernismo brasileiro.

Abstract

This essay examines the relationship of Octavio Paz with modernity through its conception of poetry and time. Thus demonstrates its ambiguous belonging to the modern era and to the Romantic tradition. Using these coordinates, it also reflects upon the case of Brazilian Modernism. Finally, draws attention to Paz essayistic style.

Keywords: Octavio Paz; poetry, time; Modernity; German Romanticism; Brazilian Modernism.

* Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Octavio Paz é um escritor romântico no século XX. Cronologicamente, ele pertence a uma geração de intelectuais que percebeu com agudeza a falência do projeto civilizatório moderno e das promessas que, nas suas palavras, buscavam “colonizar o futuro”¹. Espiritualmente, contudo, Paz pertence a uma geração mais antiga, que viveu na virada do século XVIII para o XIX, a geração a partir da qual, segundo ele mesmo, nasceu a arte moderna – em suma, a geração romântica. Ora, a tensão desse duplo pertencimento do autor – à crítica da época moderna (feita contemporaneamente) e ao mesmo tempo ao espírito da própria época moderna – explica-se pois já a arte romântica, na sua visão, fora crítica da Modernidade. O poeta e ensaísta oscila entre uma despedida da época moderna e o sentimento de que ela não é só uma época cronológica e datada, mas a descoberta romântica da liberdade crítica que constitui o próprio homem em geral.

Despedindo-se da Modernidade, encontramos Paz desde 1956 afirmando que tal período chegara ao fim. Em *O arco e a lira*, ele observa que muitos poetas, tentando romper o isolamento marginal em que a época os colocara e atravessar a barreira do vazio a eles oposta, buscaram o auditório perdido no povo, queriam revitalizar a arte pelo seu enraizamento popular. Romantismo e Modernismo, os dois, puseram essa dinâmica em movimento, fosse na Europa, com os alemães no fim do século XVIII, fosse no Novo Mundo, com os brasileiros no início do século XX. Só que a alegria desse projeto contrasta, para Paz, com o seu triste destino, ao fim. Pois “já não há povo – só massas organizadas”². Toda a espontaneidade vital que os artistas modernos imaginavam achar na figura do “povo” e trazer até suas obras teria sido aniquilada na sistemática organização social contemporânea das pessoas, gerenciadas em uma homogeneidade assustadora no século XX.

Isso complicava a utopia romântica com a qual, no entanto, Octavio Paz se identificava intimamente. Tratava-se de aproximar a arte da vida, ou de fundir a poesia com a sociedade. Desse modo, as obras deveriam se desencastelar de sua existência isolada e os homens poderiam escapar daquele árido aprisionamento filisteu e burguês. Em *Os filhos do barro*, de 1974, essa utopia foi atestada através de uma referência explícita a Friedrich Schlegel, o líder do primeiro Romantismo que conhecemos, o alemão de Iena³. O Roman-

1 Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 191.

2 Octavio Paz, *O arco e a lira* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982), p. 49.

3 Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 83.

tismo, nesse sentido, não seria só o movimento literário ao qual em geral o relacionamos, mas toda uma moral e uma erótica, uma política, um modo de pensar, sentir, amar, combater, viajar, e até de viver e de morrer. Tratava-se de uma transformação da sensibilidade ocidental, e não apenas de uma disputa estética de estilos. Essa espécie de revolução poética romântica alemã, que acompanharia a seu modo a revolução política francesa, é quando Paz situa o começo da arte moderna. Todo o problema, porém, reside em entender o sentido do adjetivo “moderna” quando aplicado ao substantivo “arte”.

Pois a arte moderna foi moderna em dois sentidos, para Paz. Essa ambivalência foi observada por ele sobre o Romantismo, cuja relação “com a Modernidade é ao mesmo tempo filial e polêmica” – já que, “filho da idade crítica, seu fundamento, sua certidão de nascimento e sua definição são a mudança”⁴. Num sentido, a arte é filha da era moderna. Em outro sentido, é a sua primeira crítica.

*Crítica da crítica e suas construções, a poesia moderna desde os pré-românticos procura fundamentar-se em um princípio anterior à Modernidade e antagônico a ela. Esse princípio, impermeável à mudança e à sucessão, é o começo do começo de Rousseau. Mas é também o de Adão de William Blake, o sonho de Jean Paul, a analogia de Novalis, a infância de Wordsworth, a imaginação de Coleridge. Qualquer que seja o seu nome, esse princípio é a negação da Modernidade.*⁵

Nesse aspecto, o ímpeto revolucionário da arte moderna não foi somente solidário à lógica linear desenvolvimentista do progresso como avanço no tempo. Foi também crítico a ela. Não procurou apenas superar o passado no futuro, mas encontrar o vigor do novo no antigo. Isso foi uma atitude típica dos movimentos estéticos de vanguarda em todo o mundo. Se a palavra “revolução” originalmente dizia respeito ao tempo cíclico do giro dos astros e foi apenas depois que passou a designar uma ruptura radical transformadora, a arte moderna conjuga, por sua vez, toda essa “ambiguidade da revolução: sua face nos mostra os traços míticos do tempo cíclico e os traços geométricos da crítica, a antiguidade mais antiga e a novidade mais nova”⁶, conforme observa Octavio Paz.

4 Octavio Paz, *A outra voz* (São Paulo, Siciliano, 1993), p. 37.

5 Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 21.

6 Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 50.

O “Manifesto antropófago”, escrito pelo modernista brasileiro Oswald de Andrade em 1928, é exemplar dessa temporalidade da arte moderna. Sua ênfase é no futuro, traduzida na vontade de fazer a Revolução Caraíba, colocada ao lado da Revolução Francesa, do Romantismo, da Revolução Bolchevista, da Revolução Surrealista. Revolução é o signo do desejo moderno de futuro. Ela devia superar a tradição através de uma ruptura histórica. Se fosse só isso, porém, o manifesto modernista brasileiro perpetuaria a visão das filosofias da história do século XIX. Teríamos a repetição, em terras tropicais, do esquema mental dialético europeu: o passado é a tese inicial; a ser rompida pela antítese de uma revolução presente; que se fecharia na síntese utópica futura, o mundo melhor. O otimismo do século XIX, confiante na razão e na técnica, foi relativizado, contudo, no século XX pelos movimentos estéticos, o que os fez conceber o tempo de outro modo. Octavio Paz situa-se nesse contexto (por isso é um autor modernamente romântico e crítico da era moderna ao mesmo tempo). Oswald de Andrade também.

O que é a Revolução Caraíba, fantasiada por Oswald? Caraíba é um termo que designou povos indígenas habitantes do norte e nordeste da América do Sul, inclusive em territórios do Brasil, entre o rio Oiapoque e o Orinoco. Eram índios antropófagos, foram os primeiros nativos a ter contato com os espanhóis no final do século XV. O nome da revolução procurada por Oswald de Andrade apontava para o que, de acordo com a cronologia linear ocidental, seria passado. Menciona um povo escravizado e morto na colonização europeia, ela sim uma tentativa de atropelar o que achou nas novas terras em nome do seu próprio futuro. Oswald tomava emprestada a ideia europeia de revolução, que aponta para o futuro, mas a preenchia, surpreendentemente, com o conteúdo que o projeto colonial tentara deixar para trás: o conteúdo cultural indígena. Eis a combinação propositalmente paradoxal da utopia do “Manifesto antropófago”. O futuro da revolução traria um passado que a colonização moderna tentou apagar. Não é, contudo, um passado determinado, empírico e tirado de um folclore caricato – este seria o que Oswald atacava de modo explícito, chamando de “índio de tocheiro”. O passado a que ele remete diz respeito a um “mundo sem datas”⁷. Trata-se então de uma subversão do tempo cronológico das datas contadas. É apenas através dessa operação que o passado supostamente esquecido pode tornar-se o destino futuro.

7 Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, p. 50.

*Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. (...) A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. (...) O contato com o Brasil Caraíba. (...) Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyrseling. Caminhamos.*⁸

Esse mundo sem datas, procurado poeticamente pela utopia de Oswald de Andrade, bagunça a temporalidade do progresso cronológico linear, como aquele defendido pelas filosofias modernas da história do século XIX. Embora dialético, esse progresso permanecia guiado só pelo avanço em uma direção: o futuro. No caso do “Manifesto antropófago”, a técnica do futuro é combinada com o bárbaro do passado, e a revolução combinada com o homem natural. Escrito no presente, o manifesto brasileiro pretendia, com a sua intervenção voraz na cultura, sugerir um futuro diferente a partir da definição de um novo passado. O movimento é, de um só lance, para o passado e para o futuro. Por vezes, pode soar ingênuo, como quando Oswald afirma que, “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”⁹. Idealiza-se uma era de ouro perfeita, lançada não para diante, e sim para trás. Seria preciso entender, no entanto, que essa menção estava colocada em um contexto específico, para servir de contraste crítico com o projeto colonial de Portugal sobre o Brasil. Oswald queria, assim, botar o dedo na ferida do “erro de portugueses”, e não apenas no sentido linguístico.

*Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.*¹⁰

8 Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, p. 48.

9 Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, p. 51.

10 Oswald de Andrade, “Erro de portugueses”, p. 177.

Na história da poesia moderna, portanto, poderíamos juntar – ao Adão de Blake, ao sonho de Jean Paul, à analogia de Novalis – o índio caraíba de Oswald. Esse índio situa-se aquém do tempo, em um começo antes do começo: uma pré-história civilizacional, não por ser inferior ou preparatória, e sim por escapar da história da civilização moderna, podendo, assim, servir para fazer a crítica desta. Não por acaso, a infância e a imaginação são romanticamente valorizadas nesses casos, em oposição à razão instrumental do progresso. Os poetas modernos eram modernos porque procuravam uma revolução, mas eram críticos da era moderna e atentos a outros tempos porque, através da sua revolução, “o velho de milênios também pode atingir a Modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e nos proponha outra”¹¹, conforme asseverara Octavio Paz. O futuro buscado pela vanguarda era, também, a volta a um passado que foi mascarado. O primitivismo ao qual tantos artistas modernos recorreram era uma possibilidade de mudar a tradição. Cada vez que a arte moderna buscou o progresso através da crítica do passado, também criticou o próprio progresso, apontando um passado mais atrás no tempo do que aquele que deveria ser superado. No anelo do tempo poético, a arte moderna sabia que, “ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo”¹², afirmou Paz.

Desde o alvorecer da Modernidade, a arte tornou-se uma filha que usa sua herança genética, a crítica, contra a progenitora. Romantismo e Modernismo são assim. Jürgen Habermas já os classificou como “crítica estética à Modernidade”¹³. Mais sensível, Octavio Paz fala de uma “paixão crítica”, uma crítica enamorada de seu objeto, apaixonada por aquilo que nega¹⁴. Noutras palavras, há uma dialética sempre em aberto na relação entre a arte e a Modernidade, pois a arte pretende modernamente mudar, mas pretende mudar inclusive a Modernidade. Parece até que a arte moderna foi tão crítica que nem mesmo a época à qual ela pertenceu – que é a época da crítica – escapou da sua crítica. Se a Modernidade deu uma volta no parafuso da tradição clássica, a arte moderna por sua vez dá duas e, assim, faz girar a própria Modernidade para direções insuspeitas.

11 Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 20.

12 Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, p. 20.

13 Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da Modernidade* (São Paulo, Martins Fontes, 2000), p. 65.

14 Octavio Paz, *Os filhos do barro* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 21.

Octavio Paz percebeu que essa foi a operação do Romantismo. Se ele nega a Modernidade como fora concebida pelo século XVIII, tal negação é moderna, ou seja, é uma negação ainda dentro da Modernidade. “O Romantismo convive com a Modernidade e a ela se funde só para, uma e outra vez, transgredi-la”¹⁵. Entre a afirmação e a negação da era moderna, a dialética em aberto do Romantismo faz daqueles que partilham seu espírito (inclusive o próprio Octavio Paz) modernos por aplicarem o poder crítico que a Modernidade exige, porém, eles o apontavam para a própria Modernidade. Novalis expunha o sentimento romântico sobre sua época ao escrever que “estava a murchar o horto deleitoso da jovem estirpe”, que “só e sem vida a Natureza estava”, pois, acrescenta, “cingiram-na o árido número e a exigente medida, com cadeias de ferro”¹⁶. Essa sua crítica romântica tinha em vista limitar o poder hegemônico que a ciência moderna do Iluminismo gostaria de exercer, pois o intelecto, ao mensurar tudo através de cálculos, poderia matar a vida mais singular das coisas. No polo oposto, estaria a arte, a poesia. Enquanto a ciência produz suas leis, a arte cria suas imagens.

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz delimita cuidadosamente a diferença entre as leis da ciência e as imagens da arte. Embora submetam a pluralidade do real a um tipo de unidade, o modo como leis e imagens o fazem é distinto. No caso das leis científicas, a multiplicidade dos fenômenos é abstraída. Por exemplo: para a lei da gravidade, tanto faz se o movimento em questão é dos astros na galáxia ou de uma maçã caindo de uma árvore. Ela reúne os dois em um princípio idêntico. No caso das imagens poéticas, o que está em jogo é também uma aproximação de realidades distantes entre si, mas as imagens preservam a singularidade dessas realidades. O “árido número e a exigente medida” das leis científicas convertem plumas leves e pedras pesadas em unidades homogêneas. Lembra Paz que não é sem susto que as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa igual a um quilo de plumas. O assombro advém da perda das qualidades autônomas que pedras e plumas têm. O quilo é uma abstração. Pedras e plumas somem. E até seu pesar mesmo desaparece, seu modo de ser próprio. Fica o número, a medida. Paz qualifica esta operação de mutilação e empobrecimento. Na poesia, não. “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras”, escreve Paz, “e de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo”. Em suma, os elementos das imagens não perdem sua concretude e singularidade, as “pedras continuam pedras, duras,

15 Octavio Paz, *A outra voz* (São Paulo, Siciliano, 1993), p. 37.

16 Novalis, *Os hinos à noite* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1998), p. 41.

impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas”, enquanto “as plumas, plumas: leves”¹⁷. Nesse sentido, a imagem verbal – que é o que define a própria poesia – permite que os contrários, desafiando a lógica, reúnam-se sem que abduquem de suas especificidades. Não teme a contradição, alimenta-se dela. Extrai sua força dessa tensão da convivência dos opostos.

Segundo Octavio Paz, a imagem define a arte, e só ela. É o que a distingue da ciência e mesmo da filosofia. No entanto, o que dizer dos seus escritos que não são poemas? O que dizer dos seus ensaios? Paz, talvez por causa do zelo com sua identidade como poeta, nunca se deteve na definição desse gênero que, contudo, praticou durante toda a vida incansavelmente. Escreveu teoricamente sobre seu país, o México, em *O labirinto da solidão*. Elaborou o que se poderia chamar uma filosofia da arte em *O arco e a lira*, com atenção especial para a poesia. Descreveu a história da poesia moderna face aos pressupostos históricos da própria época moderna, em *Os filhos do barro*. Interrogou o estatuto contemporâneo da poesia, em *A outra voz*. Isso só para citar seus ensaios mais importantes, pois há diversos outros, sobre Marcel Duchamp, Claude Levi-Strauss, Ortega y Gasset, Sórora Juana Inés de la Cruz, Quevedo, Sade, Breton, Buñuel, Fernando Pessoa, Bashô, Picasso, Heráclito e por aí vai. Falou de política, de revolução, democracia, totalitarismo. Escreveu sobre amor e erotismo. Sobre a Índia. Em suma, como um bom ensaísta, jamais restringiu-se a só um assunto, um tema. Caberia portanto, para terminar, perguntar qual é a natureza desses seus escritos, ou seja, de seus ensaios.

Minha tese é que Octavio Paz jamais deixou de ser poeta e que, se é assim, seus ensaios devem ter como móbil fundamental as imagens. Essa hipótese tem sustentação conceitual na conhecida definição que o filósofo Georg Lukács fez do gênero do ensaio no início do século XX, em *A alma e as formas*¹⁸. Seu argumento era que, ao contrário das obras da ciência, as obras da arte apenas são o que são porquanto permanecem em sua forma específica. Leis da física de Isaac Newton, por exemplo, podem ser, facilmente, apreendidas numa forma diferente daquela em que foram originalmente expressas, como fazemos habitualmente na escola. O teor científico permanece igual, a despeito da apresentação formal distinta. Na arte, tudo se passa de outro modo. O conteúdo depende da forma. Um poema não é somente o que ele descreve, e sim como ele o faz. Se essa definição for verdade, a hipótese de que Octavio Paz tem na imagem, oriunda da poesia, o móbil da

17 Octavio Paz, *O arco e a lira* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982), p. 120.

18 Georg Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays* (Darmstadt e Neuwied, Luchterhand, 1971).

sua produção ensaística torna-se bastante plausível. Essa hipótese, contudo, ganha a devida força na análise concreta de passagens dos próprios ensaios de Paz. Para encerrar com apenas um exemplo, sigamos com *O arco e a lira*: o ensaio compara o poema ao amor através de uma imagem, pois ambos trazem uma “quietude do movimento”. Como diria Friedrich Schlegel, o ensaio, aqui, parece mesmo ser um verdadeiro poema intelectual.

*O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo – forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade – alcança um equilíbrio sem apoio, sustentando em si mesmo. Quietude do movimento. E do mesmo como através de um corpo amado entremos a vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes.*¹⁹

19 Octavio Paz, *O arco e a lira* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982), p. 29.

